

“Time is Precious Stuff”

——ミュージカル『オン・ザ・タウン』における 時間表象についての考察——

辻 佐保子

はじめに

『オン・ザ・タウン』(*On the Town*)は、1944年12月28日にアデルフィ劇場で初演を迎えた2幕構成のミュージカル・コメディである。ゲイビー、チップ、オジーという3人の水兵が24時間の休暇をニューヨークで過ごす中、「6月のミス地下鉄 Miss Turnstile for June」のアイヴィーに一目惚れをしたゲイビーのために3人はニューヨーク中を奔走して、それぞれロマンスを体験するというプロットを有している。本作品で作曲のレナード・バーンスタインと振付のジェローム・ロビンス、そして脚本のベティ・コムデンとアドルフ・グリーン（以下、コムデン&グリーンと略記）はブロードウェイにデビューを果たした。『オン・ザ・タウン』は463回続演されてニュースペーパー・ギルド主催の1944年度ページ・ワン賞を受賞している。

ニューヨークを賛美した娯楽作品ということが本作品に対する基本的な認識であるが、クラシック音楽やバレエにスウィングやブルースを混淆させたバーンスタインとロビンスによる音楽・ダンスの革新性は評価されてきた。一方で、コムデン&グリーンによるテキストはミュージカル・コメディの域を出ないものと長らく考えられ、軽視されてきた。近年、主題や伝記的事実に着目した分析が進み、第二次世界大戦下の状況が反映された時代性の強いテキストとして再評価されつつある。しかしながら、テキストの構造や形式からの研究は十分とはいえない。そこで本稿ではテキストにおいて設定された「24時間」というタイムリミットを切り口に、『オン・ザ・タウン』を時間という角度からテキスト分析することによって、戦争という状況の反映に留まらないポテンシャルを本作品が持つことを明らかにしたい。

1. シンプルなミュージカル・コメディか、戦争の反映か ——『オン・ザ・タウン』の先行研究

ここではまず、先行研究の整理を通じて『オン・ザ・タウン』のテキストに着

目する必要性を提起する。

アリス・ロビンソンは初演時の批評に「新鮮な fresh」、「新鮮さ freshness」といった言葉が多く見られると指摘している(55)。たとえば雑誌『PM』(PM)のルイス・クロネンバーグは「今まで見てきた中で最も新鮮で愉快で生き生きとした作品の一つである」(qtd. in Robinson 55)と賞賛し、ニューヨーク・タイムズ(The New York Times)のルイス・ニコルズも『『オン・ザ・タウン』は最も新鮮で最も魅力的な作品である』(11)と高く評価している。この「新鮮さ」の要因には作り手たちの若さだけではなく、経験が浅いからこそ可能となった慣習に囚われない音楽・ダンスの先進性があると考えられてきた。ブルース・キールが「ハイブローとローブローを混ぜ合わせた」(21)と述べるように、クラシック音楽やバレエを基盤としつつ、スウィングやブルースなどと混淆させた音楽・ダンスは大きなインパクトを生んだ⁽¹⁾。ハイブローとローブローの混淆が、当時ロビンスが提唱していた「ダンガリーシャツのバレエ Ballet Puts in Dungarees」(Kirle 21)という理念に基づいていることは想像に難くない。「ダンガリーシャツのバレエ」とはヨーロッパ由来のバレエをアメリカ固有の事象を描くために用いるという理念⁽²⁾であり、『オン・ザ・タウン』では当時同じ舞台上で踊ることのなかった白人ダンサーと黒人ダンサーの共演という政治性の強い形で現れている(qtd. in Guernsey 10)⁽³⁾。

このように『オン・ザ・タウン』の音楽とダンスは斬新と評価されてきたが、テキストに関しては「シンプルで直線的」(Long 72)な「ミュージカル・コメディのスタイル」(Flinn 246)を踏襲したものと考えられてきた。これは『オン・ザ・タウン』がバーンスタインとロビンスによるバレエ『ファンシー・フリー』(Fancy Free, 1944)を下敷きにしており、「水兵の休暇」という主題も引き継いだことと無縁ではない。しかし実際には『ファンシー・フリー』の約15分という短さに対して、『オン・ザ・タウン』は『ファンシー・フリー』には存在しないエピソードを多く含み、上演時間は約1時間半となっている⁽⁴⁾。加えてバーンスタインが『『オン・ザ・タウン』に『ファンシー・フリー』の音楽は一音も使わなかった。[略]私たちは全く新しい着想を一から始めた。なぜなら、同僚たちは異なるプロットのアイディア、異なるシナリオを指し示していたからだ」(qtd. in Guernsey 6)と述べていることから、音楽とダンスの添え物ではない重要な役割をテキストが担っていたと考えられる。

近年では先進的な音楽・ダンスとシンプルなテキストという図式的な解釈が再検討され、テキストから1944年という時代状況、すなわち第二次世界大戦の反映を読みとることが試みられている。『オン・ザ・タウン』では戦況への言及は一切なく、生死のやり取りが描かれるわけでもないが、水兵がニューヨークで休

暇を過ごすという設定自体が当時の状況を映している⁽⁵⁾。またローレンス・マスロンとマイケル・カンターは、自立した女性キャラクターたちに戦時中のワーキングウーマンの姿が投影されていると指摘する(212)。そしてゲイリー・コナスや津野海太郎は24時間というタイムリミットとそれによって生じる不可避の別れに注目し、特に津野は本作品上演時にコムデンの夫がヨーロッパ戦線にいたという背景と作品との関連に触れている(188)⁽⁶⁾。初演時に格別戦争について触れた批評が見られないことを踏まえると、時代精神を掴んだ作品として『オン・ザ・タウン』を読み直すことは示唆的であり意義深いものである。しかしこれらは主題や伝記的事実に焦点をあてており、テキストがミュージカルとして上演されることを前提にいかなる特徴を有しているかという点についての議論は未だになされていない。

本稿では、これまで見過ごされてきたテキストの構造から分析を行う。特に注目する点は本作品における時間である。『オン・ザ・タウン』の物語は朝6時から翌朝6時までとタイムリミットが明確に設定されている。これまでの言説では24時間という枠組みに触れるだけに留まっていた。ここではミュージカル研究者スコット・マクミランが提起したミュージカルにおける異なる秩序を持つ二つの時間、すなわち「ブック・タイム book time」と「リリック・タイム lyric time」という概念を参照して、24時間という枠組みの中で描かれる時間の関係性を分析する。ミュージカルにおける「時間」という問題の重要性を提起した点でマクミランの議論は示唆的であり、『オン・ザ・タウン』の分析において有効であると考えられるからである。そして本作品のテキストを時間という切り口から考察することによって、作品全体の時間がいかなるものとして表象されているかを解明していく。さらに本作品で示される時間感覚と上演という営みが帯びる時間感覚とが通じ合うことを述べて、演劇的経験を自己言及的に映し出した作品という『オン・ザ・タウン』の新たな解釈を提示する。

2. 異なる秩序を持つ二つの時間 —— 直進的な物語の時間と、遅延させるナンバーの時間

スコット・マクミランは「ブック・タイム」と「リリック・タイム」という概念を提起することで、ミュージカルというジャンルの特性を時間という観点から捉えようとしている。ここではそれぞれの時間の特徴を概観すると共に、『オン・ザ・タウン』において「ブック・タイム」と「リリック・タイム」がいかなる形で描き出されているかを見ていきたい。

「ブック・タイム」とは「プロットや行為を表象する。[略]直進的な時間」(McMillin 6)であり、ミュージカルに限らず様々な時間芸術に見られる概念のこ

とを指している。一方、マクミランは「リリック・タイム」を対概念として提示することで、ミュージカルで表象される特異な時間感覚を掴もうと試みている。「リリック・タイム」とは「プロットの因果関係的な進行の中に韻律的なモーメントを挿入する。そのモーメントとは、リリック・タイムの趣向によってブック・タイムを宙吊りにする」(McMillin 9) ものである。つまり、ミュージカルは異なる秩序を内包した二種類の時間によって成立しており、ナンバーが挿入される際にしばしば起こる物語進行の遅滞や中断、脱線や逸脱は「リリック・タイム」の領分ということである。ここで『オン・ザ・タウン』に焦点を当てて、これら二つの時間がどのように表されているかを考察していきたい。

『オン・ザ・タウン』は水兵たちの24時間の休暇が主題化されている。冒頭で「ニューヨーク、ニューヨーク」「New York, New York」(以下、「ニューヨーク」と略記)というナンバーが置かれ、同じナンバーによって締めくくられることで「1944年のニューヨーク」という時と場の設定が明確化される。「ゲイビーはアイヴィーを見つけることが出来るのか?」というゲームが展開されるテキストを詳細に検討すると、時間を尋ねる行為や24時間というリミットへの言及によって物語を規定する時間の不可逆性が前景化されている。冒頭の「ニューヨーク」直前では港湾労働者たちの間で分刻みに時間を尋ねるやりとりがなされ、6時になった瞬間に「ニューヨーク」へ雪崩れ込む(Comden and Green 8)。その「ニューヨーク」では「ここで観光できるのはきっかり一日だけ」(9)⁽⁷⁾と歌われてタイムリミットが強調される。他にもゲイビーが通行人に時間を尋ねて「10時37分」(55)と返される描写もある。さらにテキストで様々なモチーフが反復されることによって過ぎ去る時間の仮借なさが表される。ここでは周辺のだが重要と考えられるフロッシーとその友人による対話と、場面転換時に挿入される音楽を伴ったチェイス・インターロードを例にあげたい。

フロッシーと友人はメインプロットに一切介入しないにも関わらず、パターン化された対話を交わすためだけに合計5回登場する。いずれもフロッシーが「それで私、彼に言ったの So I said him」と口火を切って上司ガドルフィン氏への言葉を引用する。続いて友人が「それで、彼何て言ったの? So what did he say?」と聞くが、フロッシーは問いには答えずに「それで私言ったの So I said」と上司への言葉を更に語るという構造を持つ(11, 56-57, 79)。また、チェイス・インターロードは合計5回登場する音楽を伴った短い場面である(13, 18, 24, 35, 75)。ゲイビー、チップ、オジーは手分けをしてアイヴィーを探す中でそれぞれ騒動を引き起こしてしまう。逃げる彼らを警官が追いかける時にチェイス・インターロードが挿入されるのである。フロッシーと友人の対話もチェイス・インターロードも構造だけを取り出せば機械的な反復であり、イーサン・モーデンはモ

チーフの繰り返しによってスラップスティック的な効果が生み出されると指摘する(1999 123)。ところが、これらは同じものの繰り返しではなく細部に差異を伴っていることが重要なのである。フロッシーと友人の対話は、最初は反りの合わない上司への文句に見えていたものが、徐々にフロッシーと上司との不倫関係を仄めかすものへと変化していく⁽⁸⁾。音楽自体は変化しないチェイス・インターラードも、挿入される度に追いかける人数が増殖していく。最初のインターラードでゲイビーを追いかけていた警官に、2回目にはチップを追いかける警官が加わり、3回目にはオジーを追いかける警官も加わるといった具合である。プロットの進行に則してモチーフが変奏することで、時間が着実に進行していく様が描き出される。このように、朝6時から翌朝6時までという枠組みと時間への言及、モチーフによって、メインプロットを支える時間は直進的で計測可能なものとして表象されるのである。

これに対して、『オン・ザ・タウン』のナンバーは物語を一時的に遅延させて異なる次元への広がりをもたらす。ここで、第1幕でチップとオジーが歌うナンバー「家に来て」“Come Up to My Place”と「我を忘れる」“I Get Carried Away”を取り上げて、本作品における「リリック・タイム」の表象を考察したい。

「家に来て」は、積極的なタクシー運転手ヒルディに誘い込まれたチップがアイヴィー探索を一時的に中断して観光しようとする時に歌われる。

チップ 「父が言った。『チップ、お前、家を出る時が来てニューヨークに行くことがあったら、必ずヒッポドロームに行ってい』」

ヒルディ 「ヒッポドローム？」

チップ 「ヒッポドローム」

ヒルディ 「合ってる？ヒッポドロームって言った？」

チップ 「そうさ、僕はヒッポ……」(彼女は突然止める。彼は揺さぶられる)
「ねえ、何で止めたの？」

ヒルディ 「そこはもう無いよ。アイダが『A』を歌ったら吹っ飛んじゃったよ！」(21-22)

このナンバーでは、観光をしたいチップと家へ誘いたいヒルディの押し問答が繰り返される。その中で、チップが挙げる観光スポットに対して「そこはもう無いよ」とヒルディが一蹴するやり取りが上記以外に3回もあることは興味深い点である。

他方、自然史博物館で出会ったオジーとクレアは「理性的な近代人」になりきれずにプリミティブな衝動に突き動かされる自己を「我を忘れる」で歌い上げる。

そしてナンバーの最後には以下のような展開を見せる。

クレア 「私は文字通りに人類学を受け取っている。近代は私にそぐわない。

今、前史的に生きているかのように感じている。過去が手招きする。この瞬間にも私たちが知り合った紀元前600万年前に戻っていく！」

クレア&オジー （ドラムのビートが始まる）「我を忘れる、我を忘れる、彼／俺は我を-」

（ドラムがゆっくりとしたタムタムとなる。3人の原始人が現れ、3人の鳥人間も入場する）(34)

以上二つのナンバーは、アイヴィー探索という目的が宙に浮いているだけでなく、「1944年」というプロットの設定から逸脱する点でも共通している。「家に来て」ではメイシーズなど現存する名所だけでなく、1939年に閉鎖されたヒップドロームや1941年に閉幕された演劇作品『タバコ・ロード』(*Tobacco Road*, 1933) などすでに失われた場にも言及される。訪れることの叶わない名所をチップが挙げる度にニューヨークが内包する歴史へとナンバーは接続され、ヒルディが訂正する度に時の経過が浮き彫りとなる。また、「我を忘れる」では博物館で原始人たちが甦ることで、「1944年」に紀元前600万年が重なり合う。

ここまで『オン・ザ・タウン』においてプロットを進行させるクロノロジカルな時間（「ブック・タイム」）と、不可逆的な流れを脱臼させるナンバーの時間（「リリック・タイム」）がいかなるものとして描かれているかを確認してきた。ミュージカルに時間の秩序の複数性を認めることは、ナンバーの存在理由や意味というジャンルの根源的な部分の考察に繋がると考えられる。何かしら主題やテーマを備えたストーリーが語られる中、キャラクターが歌いだした途端に物語の時間進行は押しとどめられてしまう。この意味でナンバーの時間は物語の時間にとっては不自然であり、物語の進行を妨げるものである。しかし、歌とダンスをジャンルの存立基盤に据えるミュージカルでは、不自然さをもたらすナンバーそのものが魅惑の形成に大きく寄与していることもまた事実である。従来のミュージカル研究では、物語進行にとって躓きの石になりかねないナンバーに「プロットを進行させる」役割や「キャラクターの感情を表現する」(Block 98-99) 役割を見出すことで意義づけようとしてきた。他方で、物語とナンバーが異なる秩序を持つことに着目したマクミランは、「キャラクターのモードの転換」(43) がナンバーによって可能になると論じている。物語の時間を生きる時とナンバーの時間を生きる時で、キャラクターは変容を見せる。引き延ばされた時間の中で韻やコード進行を伴いつつ歌うことで、ある一つの不変の人格に収斂され

ない多様な側面が描かれる。このように「ブック・タイム」と「リリック・タイム」という観点を設けることで、ナンバーの不自然さや物語との間に生じる差異や摩擦をポジティブに捉えようとするのがマクミランの議論の要諦である。ただし、その議論の前提にはミュージカルにおける「統合 integration」という理念を問い直すという目的があることは付記しておく必要がある。「統合」とは、簡潔に述べると「ショーの全ての要素－プロット、キャラクター、曲、ダンス、オーケストレーション、そして舞台装置が一つの継ぎ目のない総体として統合される」(McMillin 1) ことを是とする理念である⁽⁹⁾。そこではナンバーの存在理由は物語に求められ、物語や統一された人格を持つキャラクターの表象に寄与するナンバーが良しとされる。先に述べたナンバーに対する一般的な意義づけは、基本的に「統合」の理念に基づいてなされている。諸要素の差異の融解を求める「統合」は作品の評価基準や分析のフレームとして現在でも一定の影響力を誇っている。対して、マクミランは差異あるままに脚本やナンバー、舞台装置といった諸要素が共存することがミュージカルというジャンルの特性であると主張する。このような文脈に従って「ブック・タイム」と「リリック・タイム」という概念は提起されているのである。

マクミランの議論は示唆に富んでおり、時間が重要な役割を担うにも関わらず、これまで詳細な分析から見落とされてきた『オン・ザ・タウン』を再検討するためには有効な観点である。だが、物語とナンバーという二つの時間が何を表象しているのかという点を考察するにあたって、本稿ではマクミランとは異なる議論の方向性を探りたい。「24時間の休暇」が主題化されている『オン・ザ・タウン』において「ブック・タイム」と「リリック・タイム」との関係性が表すものは、マクミランが指摘するような感情やキャラクターのモードといった作品内部の事象だけに留まらないと考えられるからである。本稿では物語とナンバーを包摂するさらに外側の時間、すなわち演劇の上演という営みが本来的に持つ時間以來視野を広げることで、『オン・ザ・タウン』の時間構造を明らかにしていく。

3. “Time is Precious Stuff” ——『オン・ザ・タウン』の時間、上演という営みの時間

第1幕では、先述した「家に来て」や「我に忘れる」のように過去への志向と現在への志向のせめぎ合いがナンバーの中でコミカルに表象されていた。博物館で原始人たちが甦って紀元前600万年前にまで遡るという「我を忘れる」の荒唐無稽さが示すように、第1幕での物語の時間とナンバーの時間の関係性はどこか遊戯めいている。

しかし第2幕に入って休暇の終わりが迫るほどに、二つの時間のあり方は変質していく。ここで、第2幕半ばでゲイビーが見る夢を描いた「ドリーム・コニー・アイランド」“Dream Coney Island”を例にあげたい。ナンバーは夢という現実とは異なる次元を作品にもたらす。その中で第2幕冒頭に登場したキャラクターが再び現れると同時に、結局アイヴィーを見つけ出せないという可能性としての未来がゲイビーに突きつけられる(76-77)。一見するとタイムリミットへと進む物語の切迫感を補完することがナンバーの役割であるかのように思われる。ところが「ドリーム・コニー・アイランド」ではすでに起こったことがナンバーに反映されているだけでなく、帰結の可能性がナンバーにあらかじめ描かれて物語へと照らし返される。ここから、物語の時間とナンバーの時間は相互参照的な関係にあることが分かる。それでは物語とナンバーが相互に作用しあうことで『オン・ザ・タウン』全体でどのような時間が描き出されているのか。このことを考察するにあたっては「ドリーム・コニー・アイランド」の直後に置かれる「また別の時」“Some Other Time”というナンバーが注目に値する。

「また別の時」は、チップたちが「あと2時間で船に戻らないといけない」(79)ことに気づいた時に挿入され、以下のように歌われる。

クレア 「24時間が過ぎ去るのは早い。周りを見て、1日が過ぎた。恋をしていると時間は貴重なもの。一生ですら十分じゃない。時間はどこにいつてしまうの？ やりたかったことの半分も出来ていない。まあいいわ、また別の時があるでしょう。[略]」

ヒルデイ 「望みは半分も叶っていない。あなたがお皿を拭いている所も見なかった。まあいいわ、また別の時があるでしょう」(79-80)

ここで時間は「貴重なもの precious stuff」(79)と表現されているが、これは休暇の終わりが差し迫っていることだけが理由ではない。ナンバーの前に交わされる「帰りたくない」(79)という言葉だけで十分に惜別が表わされている中で、なぜナンバーが置かれる必要があるのか。上の引用では、叶わなかった過去（「あなたがお皿を拭いている所も見なかった Never have seen you dry the dishes」(80)）や、恐らく訪れない可能性としての未来（「また別の時があるでしょう we'll catch up some other time」(80)）に言及されている。不可逆的な物語の時間だけでは、このような時間のふくらみは描かれることはないだろう。着々と結末へ進む物語の時間と過去と未来の双方向へ広がりを見せるナンバーの時間とのダイナミズムによって、キャラクターの生きる起点／基点となる「今この時」が失いがたく、再び得がたい「貴重な」時間として表象される。つまり「また別の時」では水兵

たちに授けられた休暇の一回性が示されているのである。

さらに幕切れで歌われる「ニューヨーク」に目を向けると、一回性だけでなく一人ひとりに与えられた時間の個性も『オン・ザ・タウン』で描かれていることが明らかとなる。もちろん時間の個性自体は作品の序盤から示されている。第1幕でゲイビーがチップやオジーと別れて一人で歌う「ロンリー・タウン」“Lonely Town”を例にとると、ニューヨークに放り出されたゲイビーの心許なさが歌われるために物語の時間は一時的に中断される。そして、「通り過ぎても誰も待つ人はいない。[略]さまよっても何百万もの顔がただ通り過ぎるだけ」(36)という孤立した状況下のゲイビーに、目的への到達が見出せない茫漠として曖昧な時間をナンバーは経験させるのである。「ロンリー・タウン」で示される時間はチップやオジーによって経験されることはない。同様に、「家に来て」や「我を忘れる」もチップやオジーが個別的に経験する時間である。しかしながら、幕切れの「ニューヨーク」は描かれる時間の個性性は先述した一回性と不可分な関係にある点で興味深いナンバーである。

幕開けと幕切れの双方で、休暇の始まりと終わりが重なる時に「ニューヨーク」は挿入される。冒頭でゲイビーたちが歌った歌詞やメロディが、結末では別のキャラクターに引き継がれることで、新しく街へ行く水兵たちのナンバーという位置づけにあるように見える。確かに、幕開けの「ニューヨーク」では街から戻ってきた水兵たちはナンバーに参加しない。ナンバーが繰り返される時に担い手が変わることで時間の区切りが明示されると同時に、24時間の担い手が変わることも描かれる。すなわち、「また別の時」のように休暇の一回性がここでは表象されていると考えられる。ところが、テキストを検討すると幕開けと幕切れの間には決定的な相違点が用意されており、その相違点から『オン・ザ・タウン』全体で表象される時間感覚が見出せるのである。

(ゲイビー、チップ、オジーはアイヴィー、ヒルディ、クレアと見つめ合い、彼らが行ってきたことやこれから待ち受けていることを自覚する。新しい水兵たちは街へと飛び出していく。彼らにキャスト全体が加わる)

全員 「ニューヨーク、ニューヨーク、ヤバイ街！ブロンクスは北でバッテリーは南。人は皆地下鉄に乗る。ニューヨーク、ニューヨーク、ヤバイ街！」

(幕。芝居の終わり) (84)

上記のように、船へと帰らねばならないゲイビー、チップ、オジーもナンバーに加わる。このことによってゲイビーたちの休暇の終わりが宙吊りになるだけで

はない。先述したナンバーの担い手の対比に加えて、これから経験されるものとして24時間を背負う水兵たちが表す未来への志向性と、二度と戻らないものとして24時間を背負うゲイビーたちが表す過去への憧憬との差異が表出するのである。それでは、結末の「ニューヨーク」に現れる重層的な対比と差異によって、どのような時間が表象されているのだろうか。冒頭のゲイビーたちと結末の水兵たちの対比からは、ゲイビーたちに割り当てられた24時間の終わりと新たな24時間の始まりが示されることで、時間の再帰不可能性が前景化される。さらに幕切れの「ニューヨーク」内での水兵たちとゲイビーたちとの対比によって、「ミス地下鉄」の探索といったゲイビーたちが経験してきた時間はこの先誰にも経験されえず、街へ飛び出していった水兵たちにもゲイビーたちとは全く異なるロマンスや冒険が訪れることが予測されるなど時間の個性性も示される。

以上で論じてきたように、『オン・ザ・タウン』の主題となっているゲイビーたちに与えられた休暇は、物語の時間だけでは表すことが出来ない形を取っているのである。ここで改めて、水兵たちの休暇の一回性と個性性を表象した『オン・ザ・タウン』がなぜミュージカルでなければならなかったかということを考えたい。前節で指摘したように、ミュージカルにおけるナンバーの役割としては「プロットを進行させる」点や「キャラクターの感情を表す」点に注目が集まってきた。しかし、マクミランの議論を踏まえて時間という切り口でナンバーを捉えた時、ナンバーは物語を表象するために一方的に奉仕するのではなく、直進的な物語の時間を押しとどめ、遅延させ、脱線させるなど、相互に作用しあい時には干渉するものとして見る事が出来る。仮借なく進行していく物語の時間に歌とダンスを伴ったナンバーの時間が差し挟まれることによって、ナンバー抜きでは起こりえない別の次元、別の世界との邂逅が『オン・ザ・タウン』では起こっているのである。たとえば、幕開けの「ニューヨーク」は一見すると時間の浪費のように見える（すでにゲイビーたちの休暇はカウントダウンを始めているのである）。けれども、歌うことによって初めてニューヨークという異世界への扉が彼らに向かって開かれるのである。また、「家に来て」と迫るヒルディに対してチップが（過去のものも含めて）観光名所を矢継ぎ早に繰り出してやり過ごそうとするというパワーゲームは歌によってしか表象されえないだろう。「ドリーム・コニー・アイランド」では夢という別次元へゲイビーは赴き、幕切れで歌われる「ニューヨーク」ではゲイビーたち6人の最後の別れが描かれるだけに留まらない。ナンバーが置かれることで別れの瞬間が引き延ばされ、その中で新しい水兵たちやゲイビーたちがニューヨークという都市や休暇に対して抱く思いがそれぞれ個別のものとして立ち現れるのである。このように、『オン・ザ・タウン』では物語とナンバーが各々独自の秩序を持ち、ぶつかりあい関係しあうことで物語

の不可逆的な時間を超越した豊かな時間が表出するのである。この点で、『オン・ザ・タウン』のナンバーは従来の見解ではおさまらない機能を持ち、本作品で描き出される時間感覚はミュージカルでなければ表象されえないものなのである。

一回性と個別性を帯びたものとして時間を表象することは、第二次世界大戦下のニューヨークで『オン・ザ・タウン』が兵士たちのための娯楽として提供されていたことを考えると特別な意味を持つ。容赦なく過ぎ去る時間とかけがえのない個別的な時間の間の葛藤や相互参照的な関係は切実なものとして観客に受けとられたことは容易に考えられる。しかしながら、本稿ではそうした初演時の特殊性に回収するのではなく、演劇の上演というより広く普遍的な文脈に置くことで『オン・ザ・タウン』の時間構造が持つ意味を明らかにしていきたい⁽¹⁰⁾。ここでは二つの観点から分析を進めていく。一つは非日常性の観点で、もう一つは一回性と個別性の観点である。

ゲイビー、チップ、オジーにとってニューヨークでの休暇は非日常の時間であり、アイヴィー、ヒルディ、クレアにとっても休暇中の水兵とのロマンスは日常とは異なる経験である。対して、舞台作品の上演も日常から数時間切り離されるという意味で観客に非日常的な経験をもたらす。つまり『オン・ザ・タウン』が劇場で上演されるということは、テキストのレベルと上演のレベルの非日常性がオーバーラップすることを表し、舞台作品の上演を見る際に必ず生じる時間感覚としての非日常性が本作品では問題となっていることを意味しているのである。

さらに、物語の時間とナンバーの時間が作用しあうことで生成される一回性と個別性を内包した時間は、上演の時間が持つ一回性という特性と通底すると考えられるのである。たとえ日夜同じ演目が反復されても、全く同じ上演は二度と戻らず二度と訪れない。裏返しに、一回の上演の個別性が担保されるためには上演自体の反復が必要とされる。このような上演における一回性と反復の関係性についてマーヴィン・カールソンは、「どれほど高度にコントロールされ体系化されていようとも、パフォーマンスは決して厳密に繰り返されない」(4)と同時に、上演は「以前のパフォーマンスの演劇的記憶に取り憑かれる」(58)と指摘している。この点で『オン・ザ・タウン』で表象される時間は上演が持つ時間をメタ的に経験させるものとしてテキストに描かれていると言える。水兵たちに与えられる一度きりの休暇も仕組みとしては毎日水兵たちが街へ出て行き船へ戻るといった反復の上に成り立っている。同様に、上演という営みが織りなす一回性と反復が背中合わせとなった時間感覚は、『オン・ザ・タウン』が劇場で上演される際にも生じる。このように、『オン・ザ・タウン』上演時に生起する時間と、テキストで表象される時間は相似の関係性を結ぶのである。

ここまでの分析で、『オン・ザ・タウン』では物語の時間とナンバーの時間と

のダイナミズムから「二度と戻らず、二度と訪れない一度きりかつ個別的な時間」が表象されていることが明らかとなった。このような時間表象の意味を考察した時、本作品は演劇的に経験される時間がテキストに描き込まれたミュージカルであると言える。『オン・ザ・タウン』はミュージカル特有の時間表象の手法を用いて、上演という営みはどのような時間の中で生成され経験されるのかということを自己言及的に描き出しているのである。

おわりに

本稿ではこれまで見落とされてきた『オン・ザ・タウン』における物語とナンバーの関係性を時間という切り口から考察することで、水兵たちに与えられた休暇の一回性と個別性が表象されていることを明らかにしてきた。このような時間感覚は初演時の時代精神をある程度反映したものと考えられるが、本作品で描き出された時間のあり方は戦争の表象に限定されない。『オン・ザ・タウン』がミュージカルであり舞台作品であるという前提に立った時、本作品が示す時間感覚は上演という営みが持つ時間感覚へと接続され、演劇的经验への自己言及性を内包したテキストというこれまで指摘されてこなかった側面が浮かび上がるのである。ここでの演劇的经验への自己言及性とは、ミュージカル・コメディでしばしば行われる即興や観客への目配せといったパフォーマンス・レベルのことではない。ある上演空間に観客が訪れてある一定時間再帰不可能なことが起こるといふ、あらゆる舞台作品が帯びる時間感覚を『オン・ザ・タウン』はあらかじめテキストに描き込んでいるのである。この意味で、本作品は上演という営みの本質的な部分に触れたミュージカルとして見過ごすことの出来ない作品なのである。

今回は紙幅の都合でミュージカル史や他のコムデン&グリーン作品と本稿の議論を照らし合わせなかった。ミュージカル研究の現状としては、『オン・ザ・タウン』を始めとするコムデン&グリーン作品の多くは詳細なテキスト分析がされていない。長きに渡ってミュージカル研究ではいかにシリアスな主題であるか、もしくはいかに音楽やダンスを新たな形式で用いたかという観点が採用され、コムデン&グリーン作品などのミュージカル・コメディは娯楽性に富む一方でテーマ性が希薄と捉えられて見過ごされる傾向にあった。しかし、コムデン&グリーン作品の多くは演劇であることやミュージカルであることへの問い直しが問題意識の根幹に据えられている。本稿で示したように、コムデン&グリーン作品を構造や形式に着目して研究することで、従来の評価基準に囚われない多様な観点からの研究の可能性が開かれる。今後は、ミュージカル特有の手法を用いて演劇的特性を映し出すという『オン・ザ・タウン』の試みが、後の作品にどのような形で引き継がれ、どのように変質しているかを探ることを課題としたい。

注

- (1)音楽とダンスの革新性についてはイーサン・モーデン (1979)、トマス・ヒシャック (1993)、そしてシェルドン・パティンキン (2008) ら多くの研究者が指摘している。
- (2)バレエをアメリカ的な主題のために利用するのは『オン・ザ・タウン』の前年に初演された『オクラホマ!』(Oklaboma!, 1943) にも見られる。しかし『オクラホマ!』は過去へのノスタルジアとコミュニティや田舎への賞賛を描いた点で『オン・ザ・タウン』とは対照的である。
- (3)『オン・ザ・タウン』のリベラルさはヒロインの一人であるアイヴィーを演じたのが日系アメリカ人ダンサーのソノ・オーサトであることから分かる。津野海太郎は「美しく、素晴らしく、平均的で、典型的なニュー Yorker」(18) が選ばれる「ミス回転ドア」に日系アメリカ人を配役したことには本作の政治性を読み取っている (192-92)。
- (4)『ファンシー・フリー』の脚本には「これは15分程度の軽い雰囲気ジャズ・バレエである」(129) と記されている。詳細はジョージ・アンバーグの『アメリカのバレエ』(*Ballet in America*, 1949) を参照のこと。
- (5)ベス・ジュネは、第二次世界大戦中のニューヨークは兵士たちがヨーロッパ戦線へ赴く前の休暇の地であり、ロビンソンがその光景に触発されたことを詳細に論じている。ジュネの「自由の化身」(“Freedom Incarnate,” 2001) を参照のこと。
- (6)コナスは「水兵たちが再び恋人たちに出会えるかどうか分からないまま船に戻るという事実がビタースウィートな締めくくりを生み出す」(101) と指摘している。詳細はコナスの「男子と働く」(“Working with Boys,” 2009) を参照のこと。
- (7)紙幅の都合上、本稿で『オン・ザ・タウン』から引用する際は拙訳のみを載せる。
- (8)フロッシーは初登場時には「ベティ・ハットンだってこのオフィスで私みたいに働いていたらゾンビみたいになっているでしょうよ」(11) と上司に語ったとしているが、4度目にはガドルフィン氏の自宅で「私は既婚男性とアポイントメントを取るという習慣はないの [略] 結局のところ、私たちガドルフィン夫人のことをよく考えないと」(57) と伝えたとしている。
- (9)「統合」は様々な言説によって事後的に形成された概念であるため、多様な含意を持つ。本稿では「統合」といわれる際に引き合いに出される一般的な側面、すなわち諸要素の融合という側面を念頭に置いている。
- (10)『オン・ザ・タウン』に舞台作品であることやミュージカルであることへの自己言及性を読み込む研究は少数ながら見受けられる。マイケル・G・ガーバーはナンバーの歌詞からエンターテインメントであることへの自己反省性を読み取っており示唆的である。詳細はガーバーの「1898年から1947年にかけてのアメリカン・ミュージカルにおける反省的な曲」(“Reflexive Songs in the American Musical, 1898 to 1947,” 2006) を参照のこと。

引用文献

Comden, Betty and Adolph Green. “On the Town,” *The New York Musical of Comden & Green*. New York: Applause, 1997: 1-84. Print.

- Amberg, George. *Ballet in America: The Emergence of An American Art*. New York: A Mentor Book, 1949: 125-35. Print.
- Block, Jeffery. "Integration," *The Oxford Handbook of the American Musical*. Oxford, New York: Oxford UP, 2011: 97-110.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001. Print.
- Flinn, Denny Martin. *Musical!: A Grand Tour*. New York: Schirmer, 1997. Print.
- Garber, Michael G. "Reflexive Songs in the American Musical, 1898 to 1947." Ph.D. diss., New York: City University of New York, 2006. Print.
- Genné, Beth. "'Freedom Incarnate': Jerome Robbins, Gene Kelly, and the Dancing Sailor as an Icon of American Values in World War II," *Dancing Chronicle*. Vol. 24 no.1, 2001: 83-103. Print.
- Guernsey, Otis, ed. *Playwrights, Lyricists, Composers on Theatre*. New York: Dodd, Mead and Company, 1974. Print.
- Hischak, Thomas. *Stage It with Music: An Encyclopedia Guide to the American Musical Theatre*. Westport, Conn: Greeewood Press, 1993. Print.
- Kirle, Bruce. *Unfinished Show Business: Broadway Musical as Works-in-Progress*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2005. Print.
- Konas, Gary. "Working with the Boys," *Women in American Musical Theatre: Essays on Composers, Lyricists, Librettists, Arrangers, Choreographers, Designers, Directors, Producers and Performance Artists*. Ed. Bud Coleman and Judith Sebesta. Jefferson: McFarland & Company, 2008: 100-110. Print.
- Long, Robert Emmet. *Broadway, The Golden Years: Jerome Robbins and the Great Choreographer-Directors, 1940 to the Present*. New York: Continuum, 2001. Print.
- Maslon, Lawrence, and Michael Kantor. *Broadway: The American Musical*. Milwaukee, WI: Applause Theatre & Cinema Books, 2010. Print.
- McMillin, Scott. *The Musical as Drama: A Study of the Principles and Conventions behind Musical Shows from Kern to Sondheim*. Princeton: Princeton UP, 2006. Print.
- Mordden, Ethan. *Beautiful Mornin': The Broadway Musical in 1940s*. New York: Oxford UP, 1999. Print.
- . *Better Foot Forward*. New York: Grossman Publishers, 1976. Print.
- Nichols, Lewis. "The Play," *New York Times*. N.p. Dec 29, 1944: 11. Print.
- Patinkin, Sheldon. *No Legs, No Jokes, No Chance: A History of the American Musical Theatre*. Illinois: Northwestern UP, 2008. Print.
- Robinson, Alice. *Betty Comden and Adolph Green: Bio-Bibliography*. New Haven: Greenwood Press, 1992. Print.
- 津野海太郎『ジェローム・ロビンスが死んだ ミュージカルと赤狩り』平凡社、2008年。